

FIN Y FINAL EN TRES NARRACIONES HISPANOAMERICANAS*

Javier DE NAVASCUÉS
Universidad de Navarra

Todos tenemos necesidad de finales. Cuando leemos un drama, hojeamos un cuento o pasamos distraídamente las páginas de una novela, siempre podemos sentir la tentación de echar un vistazo a los renglones que preceden a la palabra «Fin». Los sufridos estudiantes de Literatura Universal, que deben leer por obligación *Crimen y castigo* o *Don Quijote*, se apresuran a conocer los últimos avatares de los protagonistas antes de ser preguntados en clase. El erudito investigador, el simple consumidor de libros o el profesional de la lectura dejan un dedo inconfesable entre las páginas finales por si la tensión de los sucesos excita demasiado su curiosidad.

Sin embargo, la importancia del final como elemento decisivo de la estructura narrativa no ha sido todavía estudiada como se merece. Teóricamente en todo final narrativo se cumplen de modo efectivo las acciones contadas anteriormente y, por ende, la demostración de cómo se realizan en éstas las inclinaciones, deseos, motivos, etc... de los personajes. Así pues, puede decirse que la representación de los fines se cumple y colma de significado en el final de la narración.

Antes de seguir, debo hacer una breve aclaración, no por sencilla menos necesaria. Al referirme aquí a «final» me ceñiré al fin en el orden de la ejecución de la acción relatada. Por el contrario, entiendo el concepto de «fin» como fin en cuanto intención. En esto no hago sino seguir una distinción

* Comunicación presentada a las XXIX Jornadas Filosóficas, Universidad de Navarra, 1992.

clásica en la filosofía a la hora de analizar el problema de la causa final¹.

Como venía diciendo, toda ficción viene determinada por un final, en la medida en que representa el fin en cuanto intención de las acciones humanas. Sorprende por esto que las teorías estructuralistas y formalistas de la literatura apenas se hayan ocupado de resolver el estatuto de los finales. Tal vez haya obrado aquí la dificultad de alcanzar una definición del final como unidad textual perfectamente delimitada. Tengamos en cuenta que éste lleva consigo implicaciones de significado que se relacionan dentro de un fluido «continuum» temporal con los acontecimientos anteriores, en la medida en que éstos hallan su perfecto cumplimiento semántico al acabar. Como escribe Frank Kermode, «en una novela el principio implica el final»², puesto que se supone una selección temporal por parte del autor de unos hechos ficticios que quedan fuera de las estrechas fronteras del principio y final de la narración. Todo lo que se cuenta, en cambio, guarda una relación de significado con lo inmediatamente posterior. Así, siguiendo al citado crítico, «si creemos comenzar por el principio: 'Era una tarde hermosa de 1922. Yo era auxiliar de notario en Maremmes...', en realidad estamos empezando por el final. Todo lo que parece fortuito y contingente, en lo que sigue está reservado para un beneficio de significado posterior en alguna estructura concordante»³. Como pudiera resumir muy bien T. S. Eliot sobre esta cuestión: «In my beginning is my end».

Por tanto, los fines de los actantes, de las fuerzas que mueven el relato, van concretándose desde su comienzo. Pero de un modo absoluto, «el carácter final de la acción se pone de manifiesto al espectador cuando la representación de la acción —que no la acción misma— ha terminado»⁴.

¹ Cfr. A. Millán Puelles: *Léxico filosófico*, Madrid, Rialp, 1984, p. 106.

² F. Kermode: *El sentido del fin*, Barcelona, Gedisa, 1985, p. 144.

³ Id.

⁴ M. A. Labrada: «La estructura narrativa de la acción humana», *Sobre la razón poética*, Pamplona, Eunsu, 1992, p. 48.

Aristóteles hablaba de «acción completa» para definir a la tragedia. De igual modo, tradicionalmente los narradores —ya sean novelistas o cuentistas— se han esforzado por rematar sus historias con un final en el que desembocasen todas las acciones relatadas. Y esta preocupación ha persistido, a pesar de que la conclusión fuera previsible. En la novela de caballerías, por ejemplo, las convenciones del género obligaban a construir una solución feliz, en la cual el caballero cristiano, arquetipo perfecto de síntesis entre el amor cortés y el amor divino, triunfa sobre las representaciones del Mal en la tierra. Naturalmente, el previo conocimiento de los fines de actuación de los personajes hacía prever al lector, apoyado en una visión providencialista de la historia, que el final había de ser dichoso. «Sabiendo, como se sabe, cuál fue el fin último de las acciones cotidianas, es fácil desentrañarles un sentido que las haga apuntar a una comunidad ideal de conducta. El sino heroico se convierte así en el denominador común de ese especial modo de hacer cotidiano a que está entregado el caballero»⁵.

Todavía en el siglo XIX, el afán exhaustivo de realistas y naturalistas lleva a agotar las posibilidades al máximo. Las aventuras quedan completamente cerradas, sin que se olviden los últimos destinos de todos los personajes implicados, hasta los secundarios. En *El idiota* Dostoievsky no nos deja frente a los trastornados Rogochin y Mischkyn cuando velan el cadáver de la recién asesinada Nastasia Filippovna. No es el terrible y sugerente «¡Idiota!» que podría exclamar Schneider para referirse a su discípulo Mischkyn la última palabra que cancela la novela. Mas bien al contrario, Dostoievsky, siguiendo la costumbre de la época, añade otro capítulo en el cual se resuelven todas las dudas acerca del sino de los Yepanchin, Rogochin, Lébedev, Keller, Gania, etc...

Pareciera, sin embargo, que el presente siglo y, en general, la modernidad en literatura, trae una predilección por las

⁵ J. B. Avallé-Arce: *Nuevos deslindes cervantinos*, Madrid, Ariel, 1977, p. 218.

«formas no clausuradas», cuyas implicaciones filosóficas examinaba Eco en su célebre *Obra abierta*. Como se sabe, la libre recreación de múltiples significados que defiende Eco para la interpretación de las ficciones contemporáneas nace de una desconfianza hacia las explicaciones absolutas. El concepto de causa final ya ha desaparecido para explicar el movimiento y, por tanto, el actuar humano. Si ya no existe un consenso sobre cuál es la intención, los finales de las narraciones se abren para que el lector encuentre por sí mismo el sentido.

Mi vía de análisis nace, en cierta manera, de una paradoja. Partiendo del final llegaremos al principio. A través del estudio de las terminaciones podremos entender de un modo más cabal cuál es la visión que sobre el fin de las acciones humanas ofrecen cada una de las tres narraciones escogidas. Éstas son:

- *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal.
- «El Sur» de Jorge Luis Borges.
- *Rayuela* de Julio Cortázar.

Cada una de estas obras ofrece la posibilidad de un rico análisis a partir de sus finales. No se trata, por supuesto, de las únicas soluciones básicas que se pueden extraer de un estudio sobre el arte de terminar en este siglo. Estoy muy lejos de perseguir una exhaustividad que excede con mucho los límites de este trabajo. Pero, en todo caso, ilustran bastante bien las implicaciones entre el fin como inclinación de las acciones humanas y el final como recurso textual para revelarlo.

La primera posibilidad es la de un final falsamente abierto. En la multiforme y abigarrada novela de Marechal *Adán Buenosayres* asistimos a un periplo de ribetes joycianos por los barrios más diversos de la gran capital argentina que concluye en un fantástico descenso a los infiernos por la grotesca ciudad subterránea de Cacodelphia. El héroe, del mismo nombre que la novela, tras haber recorrido múltiples lugares de la Buenos Aires «real» o «visible», se sumerge en una Buenos Aires «invisible» —Cacodelphia—, en donde se le representan

todos los vicios de la primera. El dantesco viaje por las espirales del infierno porteño finaliza en la Gran Hoya del Paleogogo, nuevo Satanás, pero bastante ridículo. Allí se queda Adán Buenosayres, contemplando la extraña criatura, sin que sepamos qué pasa a continuación. Con este final podría pensarse que estamos ante una novela abierta, en donde el autor no responde de forma completa acerca de la validez del fin que movía a su protagonista. Si la formación y el sistema de ideas de Marechal es clásico (neoplatonismo y tomismo), su solución estética se emparentaría con la modernidad y su gusto por la imperfección o por la «obra en marcha», como diría Juan Ramón Jiménez. El propio Marechal, en una novela posterior reconoce que había dejado a su héroe «castigado» en el último círculo infernal y que ahora propone una salida, en un nuevo contexto y con otros personajes⁶. Ahora bien, lo que no parece recordar es que en su *Adán Buenosayres* sí había previsto una «salida» para su protagonista, aunque el final de la historia no se diera en la novela, sino en su periferia. En el «Prólogo indispensable», concretamente, se afirma que Adán acaba de morir y que ha legado unos manuscritos que luego forman buena parte de la obra, entre ellos el que se refiere al viaje a Cacodelphia. Así pues, en *Adán Buenosayres* el final se conoce de antemano. Se trata de una prolepsis, una anticipación de acontecimientos que, aunque pueda parecernos innovadora, tiene lejanos cultivadores. Ya en los albores de la épica occidental, la *Odisea* adelantaba en sus primeros versos que Ulises había de vengarse de los pretendientes. Conocer el efecto desde el principio lleva consigo que el mayor interés de la narración se ciña al proceso que conduce a la conclusión. Representa una visión eminentemente teleológica del actuar humano. El final se

⁶ « (...) en *Adán Buenosayres* dejé a mi héroe como inmovilizado en el último círculo de un Infierno sin salida; y promover un descenso infernal sin darle al héroe que lo cumple las 'vías' de un ascenso correlativo es incurrir en una maldad sin gloria en la que no cayó ni Homero ni Virgilio ni Dante Alighieri. *El Banquete de Severo Arcángelo* propone una salida.» (Leopoldo Marechal: *El Banquete de Severo Arcángelo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987, p. 9.)

anticipa: ahora sólo importa contar los fines que motivaron ese final. No es nuevo esto. Otros autores, como por ejemplo Thornton Wilder en *El puente de San Luis Rey*, han intentado algo muy semejante. En nuestro caso, Adán debe emprender todo un proceso de penitencia y de búsqueda de Dios, simbolizado en los viajes por la gran ciudad porteña, que se remata frente al Paleogogo. Una vez narrado el «para qué» existencial de Adán, la novela se acaba. Ya sólo falta recordar que Adán muere, paso inmediato a la visión beatífica. Pero el fallecimiento se realiza fuera de la novela, en el Prólogo, muchas páginas antes porque no pertenece a la demostración del fin del actuar humano.

Así pues, la aparente modernidad técnica se sustenta, en realidad, en un viejísimo recurso. La formación aristotélica del autor está en consonancia con el fin penitencial que anima la vida de su personaje, así como «su tendencia irresistible hacia la Unidad»⁷.

Un final más claramente abierto, interrumpido para dejar en la oscuridad el término de la acción, puede nacer del deseo de explotar estéticamente el clímax conseguido o, incluso, de un desconocimiento vivencial por parte del autor de una realidad sobre la cual está narrando. Ese parece ser el caso de «El Sur» de Borges. Su protagonista, Juan Dahlmann, sale de Buenos Aires a fin de pasar unos días de reposo, tras un aparatoso accidente doméstico. Llega a un típico almacén del sur de la provincia bonaerense y se acomoda en una mesa tranquilamente mientras pide una bebida. Hay que decir que los rasgos de Dahlmann equivalen en muchos rasgos a la imagen que tenemos del Borges real. Ambos sufrieron un grave accidente subiendo las escaleras de su casa, que los dejó al borde de la muerte⁸. Los dos comparten, por otro lado, la afición por las

⁷ Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*, Barcelona, Edhasa, 1981, 36.

⁸ Cfr. Emir Rodríguez Monegal: *Borges: una biografía literaria*, México, FCE, 1987, pp. 291-293.

cosas criollas, en tanto que «literatura»: los cuentos de duelos entre gauchos, las payadas, el *Martín Fierro*, etc... Cuando llega a la taberna o pulpería, Dahlmann se da a una serie de gestos de espectador estetizante de la folclórica realidad que le rodea, en una actitud genuinamente borgiana:

«Dahlmann registró con satisfacción la vincha, el poncho de bayeta, el largo chiripá y la bota de potro y se dijo, rememorando inútiles discusiones con gente de los partidos del Norte o con entrerrianos, que gauchos de esos ya no quedan más que en el Sur.»⁹

Sin embargo, unos mozos empiezan a molestarle y a injuriarle por su nombre. Un instintivo y nuevo sentido del honor impele al pacífico y educado Dahlmann a actuar. Un viejo gaucho, «cifra del Sur»¹⁰ violento y heroico, le arroja una daga a los pies para que pelee con ella. Entonces, «Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar y sale a la llanura»¹¹. En este preciso y tenso instante el relato se interrumpe para siempre. ¿Qué sucede después? ¿Muere Dahlmann en la pelea? ¿Huye cobardemente porque no sabe manejar el arma? ¿Triunfa, pese a todos los pronósticos, y obtiene él mismo la gloria de gaucho valiente que él tanto admiraba en otros y, sobre todo, en sus lecturas? Evidentemente, se ha pretendido dejar en la memoria del lector en un estado de suspenso buscado por sí mismo.

Pero creo que es posible arriesgar otras hipótesis. Si continuamos reteniendo la afinidad de Borges con su criatura de ficción, percibimos que ésta se separa de su creador en un punto fundamental: ha asumido un destino épico, un fin asociado al coraje y a la lucha por la propia honra, valores que Borges reconocía no poseer. Aunque sí los admiraba en personas muy allegadas a él. Acerca de sus padres recordaba:

⁹ J. L. Borges: *Ficciones*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985, p. 202.

¹⁰ Id., p. 203.

¹¹ Id., p. 204.

«Se heredan muchas cosas (la ceguera, por ejemplo), pero no se hereda el valor. Sé que fueron valientes.»¹²

Dahlmann, como los familiares, también forma parte de Borges. Sin embargo, precisamente porque realiza una elección que el propio escritor desconoce por experiencia, el final queda incompleto. Borges no puede concluir porque, en caso contrario, el final (ya fuera trágico o glorioso) daría razón de un fin que, fuera de la narración, se está lejos de aceptar. El fin de la acción y su sentido emprendidos por Dahlmann no se relaciona con su final como efecto en el plano del relato. Por la ausencia de éste último, se deduce que del primero sólo queda el gesto, puesto que la acción no se ha terminado.

Por eso la solución borgiana es enormemente sutil. De una limitación de conocimiento extrae un logrado subterfugio artístico. Borges crea un doble suyo, que se esconde tras uno de sus libros favoritos, *Las Mil y Una Noches*, «como para tapar la realidad»¹³, mientras los mozos le tiran bolitas de miga de pan. Aun así, cuando ya no tiene más remedio que afrontar los hechos, se decide a luchar por su honor, pero no se relata su actuación. Borges, el gran literato que sólo habla y piensa de Literatura permanece prudentemente en los límites de la ficción.

Un final abierto como éste se vincula, por tanto, a una restricción de conocimiento por experiencia. Cabría añadir que esta limitación se nos manifiesta desde el mismo presente temporal en el que escribe el narrador. No deja de ser significativo que todo el relato se formule en pretérito y que el tiempo de la narración se deslice repentinamente hasta el presente en sus últimas líneas: «Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, etc...» El Borges narrador nos indica que el Borges real no ha superado su inclinación hacia la ficción alejada de su propio yo y que, por tanto, no se arriesga a seguir con el relato. Las fic-

¹² J. L. Borges: *Siete noches*, México, FCE, 1985, p. 144.

¹³ J. L. Borges: *Ficciones*, p. 202.

ciones borgianas sólo nos hablan de la ficción. La acción humana, al elidirse el relato de su completa ejecución, carece de un sentido definido. No se la niega con decisión: sencillamente se la elude.

Una versión más sofisticada de final abierto nos la ofrece Julio Cortázar en su novela *Rayuela*. Aquí, incluso, se puede decir que no se nos ofrece un final abierto, sino dos o más. La explicación radica en la singular estructuración que ideó su autor. Como es bien sabido, existen una serie de capítulos, englobados en dos partes («Del lado de allá» y «Del lado de acá»), que cuentan la historia de amor entre Horacio Oliveira y la Maga en París, así como la desoladora vuelta de éste a Buenos Aires, en perpetua búsqueda de un orden en el universo, que se identifica con su amante perdida. Estos capítulos, como explica el «alter ego» cortazariano en la novela, el escritor Morelli, son los que debe leer el «lector-hembra», es decir, aquel que sólo se preocupa de encontrar una novela distraída, sin que ésta repercuta en su vida. El lector-hembra no es activo, no recrea la lectura, sino que adopta una actitud pasiva de recepción. Por el contrario, siempre según Cortázar-Morelli, el «lector-cómplice» es aquel que busca quebrar sus propios hábitos mentales después de una experiencia lectora, recreando el texto y realizando una función activa. Para este tipo de lector se escriben los capítulos «prescindibles» de la tercera parte de la novela («De otros lados»), en donde se glosan los capítulos de la primera y segunda partes con anotaciones teóricas, recortes de periódicos, episodios marginales, textos de otras obras, etc... Para complicarlo todo aún más, al comienzo de la novela se da una tabla indicadora de lectura opcional que se propone para aquellos que se consideren «lectores-cómplices». De este modo se combinan los capítulos de cada una de las tres partes, saltando de uno a otro según indique la tabla.

Naturalmente con una organización de los acontecimientos tan compleja nos surge ahora la pregunta de cómo se representará el fin de la acción de su protagonista, Horacio. En

principio no hay mucha controversia en saber cuál sea éste. La crítica parece coincidir en que el gran tema de *Rayuela* se identifica con la búsqueda de un Absoluto, a través de la figura de una mujer, encontrada y luego perdida: La Maga. Si los comienzos de las narraciones suelen estar relacionados con los finales, éste es un caso claro. «¿Encontraría a la Maga?», son las primeras palabras con las que se inaugura *Rayuela*¹⁴.

Ahora bien, el final resulta mucho más difícil de analizar, puesto que existe uno para el lector-hembra, que ha leído de corrido la novela, sin seguir el tablero de dirección y, por tanto, sin prestar atención a la tercera parte. Como declara el propio autor en una breve introducción:

«A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades siguientes:

El primer libro se deja leer en la forma corriente y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.»¹⁵

Para este lector la obra acaba en el capítulo 56, en donde se nos presenta a un Oliveira desesperado y enloquecido, en el umbral de la ventana de un sanatorio dudando si tirarse al vacío. Piensa entonces que ése instante será el último en que podrá imaginar a la Maga, porque «lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas hacia afuera y dejarse ir, paf, se acabó»¹⁶. Pero existe otro final, pues este capítulo remite, de acuerdo con el famoso tablero de dirección, al 135, que ya se halla entre los capítulos supuestamente prescindibles de la tercera parte. Siguiendo la lectura cómplice, la novela acaba con un Oliveira restablecido de su ataque, descansando en su casa,

¹⁴ Julio Cortázar: *Rayuela*, París, Archivos, 1991, p. 11.

¹⁵ Id., p. 3.

¹⁶ Id., p. 285.

junto a su nueva amante Gekrepten, que le prepara tortitas fritas y le invita a ver un musical en colores¹⁷.

Verdaderamente estamos ante una obra abierta, una obra por acabar. De entre las diversas hipótesis que se han barajado para explicar los finales, parece muy plausible la actitud de Boldy, quien señala que cualquiera de ellos puede ser válido¹⁸. Ahora bien, no parece que Boldy se haya fijado en la importancia que tiene la función del lector para la elección de un final u otro. El portavoz ficticio de Cortázar en la obra, el escritor Morelli, insiste en que «el verdadero personaje que me interesa es el lector, en la medida en que lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo»¹⁹. Lo que la novela está proponiendo es que sea el propio lector quien elija un final, de acuerdo con sus preferencias estéticas y existenciales. Para el lector-hembra, pasivo, Cortázar guarda una solución inquietante: el posible, aunque inseguro, suicidio del protagonista. El fin de búsqueda de un orden se plantea como imposible en el final de la lectura «convencional».

Sin embargo, no es mejor el otro final. Oliveira se salva, pero se ve reducido a la compañía de la vulgar Gekrepten, que no tiene nada que ver con la Maga. Su destino parece aburguesarse, entre tortitas fritas y programas de televisión.

Creo que con estos dos finales Cortázar pretendió dejar insatisfechos a todos sus lectores. La búsqueda de un orden no se cumple en la ficción. El suicidio o la locura o el aburguesamiento son tres actitudes terminales con que se abandona a Horacio Oliveira. La interpretación de los hechos y, sobre todo, la preocupación existencial se dejan a la tarea personal del lector. No es casualidad que Cortázar escribiera en sus notas al margen de la redacción de la novela que el final debía concluir

¹⁷ Cfr., id., p. 432.

¹⁸ Steven Boldy: «The final chapters of Cortázar's *Rayuela*: madness, suicide, conformism?», *BHS*, LVIII, 1980, pp. 233-238.

¹⁹ J. Cortázar: op. cit., p. 359.

con las palabras: «Pasa a usted»²⁰. El fin de la indagación gnoseológica se cumple en un final que no está escrito por Cortázar, sino que debe ser completado por el principal personaje, que es el lector. Éste debe decidir cuando ha de acabar la novela, recreando su significado y construyendo —lo que no es menos importante— su propia estructura que dé sentido al fin. Pese a ello, esta búsqueda, desde los presupuestos cortazarianos, influidos por el irracionalismo nietzscheano y, sobre todo, por el budismo «zen», no ha de acabar nunca. «El universo» —en palabras de Eco sobre las obras abiertas—, «el todo, es mudable, indefinible, fugaz, paradójico; (...) el orden de los acontecimientos es una ilusión de nuestra inteligencia esclerotizante, (...) todo intento de definirlo y fijarlo en leyes está abocado al fracaso»²¹. Desde luego, convienen perfectamente estas palabras a las reflexiones de Oliveira a lo largo de la novela. El fin de las acciones humanas no obtiene jamás un significado completo al no poder existir un final que las cierre en las obras abiertas y contemporáneas como *Rayuela*.

²⁰ «Cuaderno de bitácora», en Julio Cortázar: op. cit., p. 509.

²¹ U. Eco: *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1985, p. 254.